

W r. 1962 punktem kulminacyjnym obchodów 50 rocznicy powstania *Domowiny* były zjazdy, które po raz pierwszy w tym roku przeprowadziły wszystkie delegatury powiatowe tej organizacji. Zjazdy poprzedziły nadzwyczajne posiedzenia aktywistów *Domowiny* wraz z przedstawicielami komitetów Frontu Narodowego i władz państwowych. Główną częścią samych zjazdów były programy artystyczne przygotowane przez łużyckie zespoły amatorskie, goszczące na Łużycach, amatorskie zespoły czechosłowackie, a także znany nie tylko w NRD, ale i za granicą Państwowy Zespół Łużyckiej Kultury Ludowej³⁶.

Uroczyste posiedzenie kierownictwa *Domowiny* z okazji 50-lecia organizacji odbyło się w dn. 13 X 1962 r. w Wojerecach (Hoyerswerda). Uczestniczyli w nim obok działaczy *Domowiny* liczni przedstawiciele władz państwowych i partyjnych. Posiedzenie poprzedziła uroczystość odsłonięcia tablicy pamiątkowej na budynku, w którym przed 50 laty założono *Domowinę*. Samo posiedzenie otworzył przewodniczący organizacji, Kurt Krjeńc, omawiając w swym referacie 50-letnią historię narodowej organizacji Serbołużyczan. Pozdrowienia i gratulacje I sekretarza KC SED, Waltera Ulbrichta, przekazał sekretarz Komitetu Okręgowego SED w Cottbus, Albert Stief, a życzenia rządu NRD przedstawiciel Ministerstwa Kultury, Witt. Podczas posiedzenia odbyło się wręczenie nagród im. Barta Cišínskiego, które otrzymali J. Brězan, M. Kubašec, H. Fryča, J. Kotorž oraz literackiej nagrody *Domowiny*, której lauretami zostali: J. Lajnert, K. Lorenc, C. Kola i P. Malink. Inni zaś użeni działacze łużyccy otrzymali honorową odznakę *Domowiny*, a żupa „Michał Hórnik”, jako zwycięzca współzawodnictwa, sztandar przechodni organizacji. Uroczystość zakończyła premiera oratorium K. Kocora *Žně* w wykonaniu Państwowego Zespołu Łużyckiej Kultury Ludowej³⁷.

Obchody 50-rocznicy *Domowiny* nie ograniczyły się tylko do obszaru Łużyc. I tak np. dn. 13 X 1962 r. w Zagrzebiu *Društvo prijatelja Lužičkih Srba* zorganizowało uroczysty koncert serbołużycki, na którym prezes towarzystwa, inż Pavać Jušić, scharakteryzował pokrótce działalność i dzieje *Domowiny*, a artyści jugosłowiańscy wykonali pieśni dra Josipa Andrića do słów poetów łużyckich oraz recytacje ich wierszy³⁸.

Ogólnie więc powiedzieć można, że działalność narodowej organizacji Serbołużyczan *Domowina* splotła się tak nierozdzielnie z losami ludności łużyckiej, iż 50-letnie dzieje tej organizacji są jednocześnie historią społeczeństwa serbołużyckiego w ciągu XX w. Toteż dziś *Domowina* jest rzeczywistą, pełną inicjatyw i żywotności kierowniczką życia narodowego Serbołużyczan w Niemieckiej Republice Demokratycznej.

Tadeusz Wróblewski

WIZYTA BERLINER ENSEMBLE W POLSCE

W lipcu 1962 r. bawił w Polsce głośny teatr Niemieckiej Republiki Demokratycznej *Berliner Ensemble*. Po dziesięciu latach, jakie upłynęły od pierwszych gościnnych występów tej sceny w naszym kraju, zespół ten przybył tu znów na *tournée*. W Poznaniu *Berliner Ensemble* występował po raz pierwszy.

Teatr ten istniejący od 1949 r., zwany jest powszechnie Teatrem Bertolta Brechta. Najwybitniejszy dramaturg współczesnych Niemiec był podobnie jak jego żona Helena Weigel, — założycielem zespołu. Był też jego duszą, doradcą, reżyserem, inscenizatorem, nade wszystko zaś autorem, który na scenie przy ulicy

³⁶ Por. „Rozhled” nr 9/1962, s. 302.

³⁷ Por. „Rozhled” nr 11/1962, s. 366.

³⁸ Por. „Rozhled” nr 11/1962, s. 367.

Schiffbauerdamm eksperymentował poszukując najpełniejszego kształtu dla swych dzieł. Nic przeto dziwnego, że w repertuarze *Berliner Ensemble* znalazło się ponad dziesięć utworów tego pisarza, zaś niektóre inscenizacje jak *Matka Courage*, najwybitniejsza chyba pozycja tej sceny, utrzymują się na afiszu nieprzerwanie od wielu lat.

Obecne występy *Berliner Ensemble* w Warszawie i w Poznaniu zapoznały widza polskiego z dwoma inscenizacjami. Epicki i dialektyczny — jak nazwał go sam autor krótko przed śmiercią — teatr Brechta reprezentuje głośna, dopiero od trzech lat znana w kształcie scenicznym, *Kariera Artura Ui*.

Dzieło to powstało w r. 1941 na emigracji. Brecht, nieprzejednany przeciwnik hitleryzmu, uszedł z Niemiec wraz z rodziną już w 1933 r. Swój zewnętrzny sztafaż tekst sztuki zawdzięcza stosunkom z zakulisowego życia trustów i z gangsterskich zaulków miast-kolosów, z atmosfery bezrobocia i paniki na wieść o kryzysie.

Jest to jednak warstwa zewnętrzna. Przywódca gangu rzezimisków, Arturo Ui, oraz grono jego kompanów, Roma, Giri, Givola, ulegający gangsterom dostojny starzec Dogsborough, wydawca Dulleed, podobnie jak afera z budową nadbrzeży, prowokacyjne palenie śpichrzów, skuteczna presja na sąd, zabójstwa — wszystko to składa się niedwuznacznie na uproszczoną kronikę etapów marszu hitlerowskiego gangu po władzę. Wszystkie nazwiska należą do rzędu tzw. znaczących, zarówno one jak funkcja i cechy postaci, które mają oznaczać, pozwalają bez trudu odczytać w osobistościach gangsterskiego światka i prominentach trustu handlarzy kalafiorów postaci Goeringa, Goebbelsa, Röhma, a także Hindenburga i zgładzonego w zamachu kanclerza Austrii Dollfussa. Wiadomo też od razu kim naprawdę dla Brechta jest Arturo Ui.

Kamuflaż jest tu zabiegiem świadomym, godzi się z brechtowskimi założeniami teatru dialektycznego, który za główny cel stawia sobie pobudzenie widza do refleksji, żąda przemyślenia stawianej problematyki, godzi się również z ulubioną formą teatru Brechta — odnowionym moralitetem ludowym. Pisarzowi chodzi o to, by sprawą wielkiej polityki sprowadzić do motywów prostych, do przyczyn elementarnych i ukazać je zwykłemu odbiorcy w kategoriach zrozumiałego dlań światka: sklepiku, jarmarcznej rywalizacji, walki o straganiarską klientelę. Gangsterów Artura Ui od gangsterskiej czołówki partii hitlerowskiej różni rozmiar ilościowy. Jakość i drogi gangsterstwa — kryjomy mord, szantaż, terror pozostają takie same. „To jest parabola — pisał Brecht w r. 1953 — napisana po to, by podważyć powszechny a niebezpieczny respekt wobec wielkich morderców i zbrodniarzy”. Owa parabola, posługuje się, jak to określili W. Natanson w swym szkicu *Jarmark i metafora* („Teatr” nr 5/62) zamaskowaniem, zaszyfrowaniem przywódców III Rzeszy w sylwetkach gangsterskiej bandy, lecz zamaskowanie działa tu jak zdemaskowanie.

Berliner Ensemble inscenizując sztukę w kilka lat po zgonie Bertolda Brechta parabolę ujawnił już w pierwszej scenie prezentując widzowi gabloty z wiernie odtworzonymi kukłami führera i marszałka Rzeszy, jej ministra propagandy, a także starego zdziwaczałego prezydenta, który oddał państwo w ręce gangu.

Inszenizatorzy przedstawienia berlińskiego, Peter Palitzch i Manfred Wekwerth, podchwycili i rozbudowali trafnie ludowy, jarmarczny charakter przedstawienia. Dopomógł im w tym celnie Karl v. Appen kostiumami i scenografią.

Przedstawienie zaskakuje bogactwem i celowością inwencji, różnorodnością zastosowanych i zestrojonych środków a także operowaniem skrótami, syntetyzującą kondensacją.

Celowo jaskrawe, ostre środki aktorskie mają na celu świadome odejście od psychologicznego cieniowania nastrojów na rzecz określania problemów i postaw ludzkich dosadnym skrótem. Szczególnie wyraziście działają te środki w scenie nieporozumień przywódców gangu w hotelu „Mammoth”, w eksplodującej kabotyń-

stwem lekcji gestu i przemawiania, jaką Ui bierze u prowincjonalnego aktora, w kwiaciarni „Givoli” czy w cmentarnej scenie pogrzebu Dullfeeda.

Ciąg scen, składających się jak poszczególne rozdziały powieści na historię owdładnięcia przez Artura Ui trustem handlarzy kalafiorami, a następnie całymi miejscowościami Capoha i Cicero, prowadzi widza ku coraz bardziej stężonym rejestrom grozy. W poszczególnych scenach groteska i parodia miesza się z tragizmem.

Nastrój ten pogłębia przenikliwa ilustracja muzyczna Hansa Dietera Hosalli, której najczęściej powracającym i przetwarzanym motywem stało się osobliwe skrzyżowanie zdeformowanych parodystycznie fanfar z gwizdem opryszka, jaki raz po raz rozlega się w zaułkach gangsterskiej dzielnicy.

Najbardziej wszakże sugestywnym elementem przedstawienia, które dobrze prezentuje teatr zrywający zdecydowanie ze środkami sceny mieszczańskiej, okazała się wspomniana już warstwa aktorska spektaklu, w szczególności zaś odtwórca roli tytułowej — Ekkehard Schall.

Arturo Ui Schalla łączy cechy psychopatyczne z drapieżną bezwzględnością rzeźmieszka. Od początkowo pokornej, chytrej uległości wobec leaderów trustu i Dogsborougha przechodzi do bezwzględnej, krzykliwej arogancji wodza. W miarę, gdy wstępuje po szczeblach kariery opadają luski, odsłaniając coraz więcej cech przywódcy faszystów niemieckich. Zdumiewająca jest szybkość, kontrastowość i siła transformacji odtwórcy, który w ciągu ułamka sekundy zaskakuje zupełnie odmiennym głosem, gestem, mimiką, a nawet całą sylwetką. Że jednak proponowana konstrukcja postaci wielkiego gangstera jest prawdziwa, świadczą znane od lat kilku dokumenty filmowe, jak chociażby głośny szwedzki dokumentalny film Leisera *Mein Kampf*.

Dzieło sceniczne Ekkeharda Schalla pozostanie na długo w pamięci jako przykład wirtuozerii w operowaniu wyjątkowo szeroką skalą środków.

Artysta ten nie działa w próżni. *Berliner Ensemble* jest teatrem kolektywu a nie solistów. Pozostałe postacie obsady są też opracowane precyzyjnie, tak w zakresie finezji i wykończenia gry, jak też w dbałości o sugestywność wspomnianej już aluzji paraboli. Dogsborough, czyli Hindenburg Martina Flörchingera; Roma Güntera Naumanna; Giri, tj. Goering Siegfrieda Kiliana; stary aktor w realizacji Siegfrieda Weissa; Dullfeed Willi Scholza i wielu innych to opracowania aktorskie, które zwykliśmy określać mianem kreacji.

Kariera Artura Ui jest tym terenem, na którym teatr polski prowadzi ciekawy, twórczy dialog z *Berliner Ensemble*, przedstawiając publiczności własną wersję inscenizacyjną tego utworu w opracowaniu warszawskiego Teatru Współczesnego, którego kierownik artystyczny, Erwin Axer, pozostawał w żywym kontakcie z Brechtem.

Drugą ze sztuk pokazanych przez *Berliner Ensemble* była komedia współczesnego autora niemieckiego Helmuta Baierla pt. *Pani Flinz*. Utwór, dający się zakwalifikować pod względem gatunku jako sceniczny reportaż z tezą, znamionuje wyraźne naśladowanie poetyki dramatopisarskiej Brechta, nie sięga jednak jego rezultatów.

Historia przesiedlonej z Sudetów Czeskich w 1945 r. pani Flinz, matki pięciu dorastających synów i jej niełatwej, pełnej przejęć i nieporozumień drogi do wewnętrznej akceptacji Niemieckiej Republiki Demokratycznej oraz jej socjalistycznego budownictwa, stanowi wyraźne, zamierzone nawiązanie do nagłośniejszego z utworów Brechta, *Matki Courage*. Podobnie jak tamta — matka Flinz traci po kolei swe dzieci na rzecz świata, przeciwko któremu się buntuje. Tylko dzieci matki Courage porywa i zabija wojna; sztuka Bertolta Brechta jest przecież wielkim protestem i oskarżeniem wojny. Pani Flinz traci swe dzieci na rzecz pokoju i nowego życia. W tej budującej w założeniach sztukę dużo jednak na-

iwności i uproszczeń. Chęć ogarnięcia całokształtu życia kraju i jego problematyki politycznej oraz przemian socjalnych w tekście jednej sztuki prowadzić musi do uogólnień schematycznych, z drugiej strony powoduje nieuchronne dłużyzny.

Autentyczne zdolności komedycpisarskie Baiera doszły jednak do głosu w wielu dowcipnych sytuacjach, w spięciach dialogu a także w celnej nieraz realistycznej obserwacji szczegółu obyczajowego. Tym niemniej masa dramaturgiczna trzy i pół godzinnego spektaklu wyłamywała się jednak raz po raz z ram kompozycyjnych. W przeciwieństwie do skrótowej, nie obciążonej naturalistyczną uległością wobec detalu scenograficznego *Kariery Artura Ui*, inscenizacja *Pani Flinz* poszła drogą wierności scenicznemu iluzjonizmowi, to jest dążenia do pełnej imitacji życia. Na pewno przyjęcie innej konwencji inscenizacyjnej, zaprzątniętej bardziej wizją aniżeli imitacją życia, powściągliwej jak miało to miejsce na pierwszym spektaklu, zapewniłoby żarliwym przecież poszukiwaniom Helmuta Baiera celniejszy i bardziej przekonujący kształt.

Berliner Ensemble jest jednak teatrem wysokiej klasy aktorskiej, teatrem twórczego aktorskiego kolektywu. Ten element przedstawienia podjął obronę widowiska i przeprowadził ją ku satysfakcji miłośników kunsztu aktorskiego oraz precyzji reżyserów, tych samych zresztą, którym zawdzięczamy kształt *Kariery Artura Ui*, tj. Palizschowi i Wekwerthowi.

W roli tytułowej Helena Weigel dała pokaz ciekawie wybranej i przeprowadzonej koncepcji aktorskiej: dążyła do zarysowania pełnego portretu sylwetki komediowej, wyposażonej zarazem w cechy człowieka traktowanego najzupełniej poważnie, człowieka uosabiającego zapewne w sposób jakiś także typowość postawy i przemian. Jej przekonującym partnerem w nietatwej roli pozytywnego bohatera okazał się Raimund Schelcher. Jego Weiler, ślusarz, stary działacz komunistyczny, dorastający również z trudem do nowych warunków, pozostanie w pamięci widza jako sylwetka ujmująca i prawdziwa. Równie wyraziście utrwali się paradnie zróżnicowana piątka synów pani Flinz: Willi Scholz, Harold Popig, Manfred Karge, Hilmar Thate i Stefan Lisewski. Wszyscy umieli ustawić odtwarzane sylwetki na fortunnie określonym pograniczu, gdzie świat komedii nie rezygnujący z zagrań farsowych, styka się z kręgiem problematyki zasadniczej w życiu społeczeństwa, zmuszonego do zrewidowania przekonań, upodobań i nawyków myślowych, przeżywającego odmienność swej sytuacji i perspektywę wielkich przemian socjalnych w sposób nieraz trudny do ujęcia i wyrażenia.

Warto jeszcze podkreślić, że szczególnie mocną stroną pracy zespołu berlińskiego są wszystkie sceny zbiorowe: precyzyjne, wyraziste, oparte na elementach pozornie trudnych do zestrojenia, na swobodzie, lecz także na skrajnej dyscyplinie aktorskiej. Zatem i to przedstawienie, słabsze pod względem dramaturgicznym, stało się lekcją dobrego teatru.

Leszek Prorok